

ROBIN REHM

Entelechie der Farbe

Philipp Otto Runge's oblonge Farbflächen der *Farben-Kugel* und
Goethes »Foliotafel« von 1792

So natürlich, ja unumgänglich es scheint, die regelmäßigen Resultate, welche bey dem Vermischen färbender Materialien uns in die Augen fallen, an den Theorien des Lichts, oder der Entstehung der Farben, zu vergleichen und zu prüfen, und eine Lehre, einen wissenschaftlichen Unterricht für den Maler, von den Theoremen oder Hypothesen herzuleiten, aus welchem demnächst fruchtbare Regeln erwachsen könnten, so ist doch bekannt, wie hülflos den Künstler die aufgestellte Wissenschaft gelassen hat, wenn die bestehenden Verhältnisse farbiger Substanzen Wirkungen erzeugten, die aus der bloßen Brechung des Lichtstrahles nicht zu erklären waren.¹

Der Satz, mit welchem Philipp Otto Runge sein 1810 erschienenes Buch *Farben-Kugel oder Construction des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zueinander, und ihrer vollständigen Affinität* einleitete, lässt vermuten, dass sich der Maler mit der wissenschaftlichen Farbenlehre seiner Zeit zumindest teilweise auseinandergesetzt hat. Indem er von der »Wissenschaft« spricht, die den Künstler »hülflos« gelassen habe, deutet Runge seine Skepsis gegenüber den naturwissenschaftlichen Erklärungen spezifischer Fragen der Farben an. Unmissverständlich weist seine Äußerung: »aus der bloßen Brechung des Lichtstrahles« darauf hin, dass er damit auf Isaac Newtons im 18. Jahrhundert von zahlreichen Naturforschern anerkannte Theorie des Lichtes anspielte.²

1 Philipp Otto Runge: *Farben-Kugel oder Construction des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zueinander, und ihrer vollständigen Affinität. Nebst einer Abhandlung über die Bedeutung der Farben in der Natur von Hendrik Steffens*. Faksimile der Ausgabe von 1810 mit einem Nachwort von Heinz Matile. Mittenwald 1977, S. 1.

2 Zur Akzeptanz der Newtonschen Theorie des Lichtes um 1800 vgl. Theda Rehbock: *Goethe und die »Rettung der Phänomene«*. Philosophische Kritik des natur-

106 Die Forschung hat sich stets mit Runges Verhältnis zur kontemporären Farbenlehre auseinander gesetzt. Die umfangreichste Studie zu dieser Thematik stammt von Heinz Matile, der in seiner 1973 edierten Publikation *Die Farbenlehre Philipp Otto Runges* die allgemeine Entwicklung der Künstlerfarbenlehre sowie die farbtheoretischen Voraussetzungen der Rungeschen *Farben-Kugel* untersucht.³ Generell wird in den kunstgeschichtlichen Untersuchungen Runges geometrischer Konstruktion der Farbenkugel eine große Aufmerksamkeit entgegengebracht.⁴ In diesem Zusammenhang konstatiert Werner Hofmann zu Recht, das die Geometrie bei Runge zu einem Rechenschaftsmodell morphologischer Probleme generiert wird. Runge habe, so Hofmann, die Geometrie jedoch nicht als mathematische, rationale Schematik, sondern als symbolische Repräsentation übergeordneter Bedeutungen aufgefasst.⁵ Tatsächlich wird dem Symbolgehalt der Rungeschen Bildwerke in der Forschung beständig

wissenschaftlichen Weltbilds am Beispiel der Farbenlehre. Konstanz 1995, S. 16–40; Klaus Hentschel: »Verengte Sichtweise. Folgen der Newtonschen Optik für die Farbwahrnehmung bis ins 19. Jahrhundert«. In: *Bildwelten des Wissens. Farbstrategien* 4 (2006)1, S. 78–89.

- 3 Heinz Matile: *Die Farbenlehre Philipp Otto Runges. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlerfarbenlehre*. München/Mittenwald 1979 (zuerst Bern 1973) (= *Kunstwissenschaftliche Studientexte*. Hg. v. Friedrich Piel, Bd. V), S. 139–141, S. 151–181; Schwerpunkte seiner Forschungen bilden ferner Runges Verhältnis zur *Farbenlehre* Goethes, die vom Maler entwickelten Prinzipien der Farbenordnung sowie der Rungesche Begriff der Farbenharmonie. Vgl. auch den Beitrag Matiles in Philipp Otto Runge: *Farben-Kugel* (s. Anm. 1), S. I–XV.
- 4 Vgl. Jörg Traeger: *Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog*. München 1975, S. 58–60; ders.: *Philipp Otto Runge oder Die Geburt einer neuen Kunst*. München 1977; Andreas Schwarz: *Die Lehren von der Farbenharmonie. Eine Enzyklopädie zur Geschichte der Theorie der Farbenharmonielehre*. Göttingen/Zürich 1999, S. 169–173; Narciso Silvestrini/Ernst Peter Fischer: *Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*. Köln 2003, S. 56–58.
- 5 »Daß Runge im Gegensatz zu Tobias Meyer und dem auf ihm aufbauenden Johann Heinrich Lambert, welche beide mit Farbenpyramiden gearbeitet hatten, zur Kugel greift, dürfte mit dem Weltbild Böhmes und den Illustrationen der Amsterdamer Ausgabe von 1682 zu erklären sein. Schon vorher brachte Runge in einem Neujahrsgruß den Sonnenaufgang auf eine geometrische Formel, deren strenge Frontalität auf die *Zeiten*, das Gemälde des *Morgens* und den Rücken von Beckers *Almanach* vorausweist.« Werner Hofmann: »Geometrie und Farbe«. In: ders. (Hg.): *Runge in seiner Zeit. Kunst um 1800*. Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle. München 1977, S. 136–140, hier: S. 138.

Robin Rehm

Rechnung getragen, indem man beispielsweise Runges Lichtmetaphorik mit religiösen Aspekten verknüpft.⁶ Ein Problembereich ist außerdem Runges Verhältnis zur Malerei in Deutschland um 1800 und speziell zum farbtheoretischen Standpunkt Caspar David Friedrichs.⁷ Nicht zuletzt findet auch Runges Verhältnis zu Goethe in der Forschung Beachtung.⁸ Mit der Korrelation zwischen Bild und Denken bei Runge beschäftigte sich jüngst Thomas Lange. Das Thema ›Farbe‹ behandelt er im Hinblick auf Runges Äußerungen über die Beweglichkeit und Naturkraft.⁹

Im Gegensatz zur Ordnung der Farben im Kugelschema ist die Tafel »Harmonie in den Zusammenstellungen« (Abb. 1), die Runge seiner *Farben-Kugel* von 1810 beifügte, weitgehend unerforscht. Runge folgte mit den rechteckigen Farbfeldern einer bestimmten, sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den Naturwissenschaften etablierenden Praxis des Farbexperiments. Bemerkenswert ist, dass in der Wissenschaftsliteratur bildliche Wahrnehmungsinstrumente entsprechender Versuchsreihen nur beschrieben, aber nicht abgebildet werden.¹⁰ Indem Runge sich für die Wiedergabe der far-

6 Zur Rolle der Symbolik in der Malerei Runges vgl. Wolf Stubbe: *Philipp Otto Runge. Bild und Symbol*. München 1977; Heike Scheel: *Die erlösende Kraft des Lichts. Philipp Otto Runges Botschaft in den vier Blättern der »Zeiten«*. Bern 1993 (= *Europäische Hochschulschriften*, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 165), S. 239.

7 Zur Farbenlehre Runges vgl. Brigit Rehfus-Dechêne: *Farbengebung und Farbenlehre in der deutschen Malerei um 1800*. München 1982, S. 114–121.

8 Werner Busch: *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1985, S. 50; Christa Lichtenstern: *Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes. Von Philipp Otto Runge bis Joseph Beuys*. Weinheim 1990, S. 45–52; John Gage: *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Ravensburg 1993, S. 203; Ernst Osterkamp: »›Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit‹. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805«. In: Sabine Schulze (Hg.): *Goethe und die Kunst*. Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Ostfildern-Ruit 1994, S. 310–322, hier: S. 311, S. 317–319; zur Rezeption der Farbenlehre Goethes in der Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vgl. Michael Bockemühl: *Turner*. Köln 1999, S. 83–93.

9 Thomas Lange: *Das bildnerische Denken Philipp Otto Runges*. München 2010, S. 206–220.

10 Zur Neuartigkeit bildlicher Wahrnehmungsinstrumente in der zeitgenössischen Farbenlehre vgl. Robin Rehm: »Bild und Erfahrung. Goethes chromatisches Kartenspiel der *Beiträge zur Optik*«. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 72 (2009), S. 497–518, hier: S. 506 f.

108 bigen Wahrnehmungsinstrumente entschied, griff er einer sich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts allmählich durchsetzenden Entwicklung voraus. Es handelt sich dabei um die Integration von bildlichen Wahrnehmungsinstrumenten in eine Buchpublikation und damit um die Verbreitung und Etablierung einer bis anhin weitgehend unbekannten Bildwelt. Während Runges Farbenkugel noch der Tradition der Farbenkörper des 17. und 18. Jahrhunderts wie beispielsweise der Farbenpyramide Johann Heinrich Lamberts angehört,¹¹ kündigt sich in seinen oblongen Farbflächen ein damals neuer, überaus richtungsweisender Bildtyp an.

Der vorliegende Beitrag untersucht die Tafel mit den rechteckigen Farbflächen im Kontext des zeitgenössischen Begriffs des Farbenkontrasts. Drei Fragen stehen hierbei im Mittelpunkt: 1. Welche Voraussetzungen weisen Runges oblonge Farbfelder im Farbexperiment der Naturwissenschaften der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf? 2. Welches Verhältnis besitzt der von Runge auf die farbigen Figuren bezogene Begriff des ›Farbenkontrasts‹ zur physikalischen und physiologischen Farbenlehre der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts? 3. Unter welchen künstlerischen Gesichtspunkten erfolgte bei Runge eine Umwertung des sich gerade in der kontemporären Farbenlehre etablierenden Kontrastbegriffs?

1. Runges farbige Flächen als Wahrnehmungsinstrumente

Runge fügte die für uns relevante Tafel seiner Publikation *Farben-Kugel* in einen von ihm als »Anhang« bezeichneten Buchabschnitt ein. Sie weist insgesamt 16 Figuren auf, die sich jeweils aus zwei, drei, vier oder sieben Hochrechtecken in den Farben Gelb, Rot, Blau, Violett, Grün und Orange zusammensetzen (Abb. 1). Die als großformatiges Faltblatt konzipierte Tafel gliederte Runge in zwei

11 Zum Farbensystem Johann Heinrich Lamberts vgl. Werner Busch: »Joseph Priestleys Optik in Newtons Bahnen und die Darstellung des Regenbogens«. In: ders. (Hg.): *Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. München 2008, S. 79–99, hier: S. 83, S. 89; Rolf G. Kuehni/Andreas Schwarz: *Color Ordered. A Survey of Color order systems from antiquity to the present*. Oxford 2008, S. 74 f.

Teile. Der erste Teil, welcher die Figuren eins bis sieben umfasst, demonstriert in programmatischer Weise die »Harmonische Wirkung« (Abb. 1, Fig. 1-3), die »Disharmonische Wirkung« (Abb. 1, Fig. 4-6) und die »Monotone Wirkung« (Abb. 1, Fig. 7). Im zweiten Teil erfolgt eine Veranschaulichung der »Auflösung der disharmonischen Wirkung«. Runge strebte eine Zusammenstellung von bestimmten Prinzipien der Erscheinungsweisen der Farben an. Damit verfolgte er das Ziel, die Voraussetzungen der »Harmonie« der Farben in einer grundsätzlichen Weise zu erklären.

In corpore ist für ihn die Harmonie der Farben mittels des »Contrasts« herzustellen. Runge verwendete den Ausdruck »Contrast« allein in Verbindung mit der »harmonischen« Wirkung der Farben. »Harmonische Wirkung,« so lautet etwa die Bildüberschrift der Figuren 1, 2 und 3, »in den directen Contrasten der drey reinen Farben bestehend«. Bei »disharmonischen« Farbkombinationen sprach Runge dagegen nur von einer »Zusammenstellung« der Farben. Damit ist ein wesentlicher Gesichtspunkt der Tafel genannt. Sie führt den Rezipienten das Problem der Farbenharmonie empirisch vor Augen und antizipiert zugleich die Möglichkeiten der Beseitigung disharmonischer Farbkombinationen. Hierbei wies Runge den beiden farbtheoretischen Ausdrücken »Contrast« und »Harmonie« eine große Bedeutung zu. Die Tafel legt damit eine Fragestellung vor und präsentiert zugleich die Lösung.

Zur Funktion der oblongen Farbflächen erklärte Runge im »Vorbericht« der *Farben-Kugel*, dass die einzelnen Farbfelder in einer bestimmten Weise betrachtet werden sollen. So ordnete er die Figuren gezielt auf einer gesonderten Tafel an, um dem Rezipienten eine separate Betrachtung der Farbkombinationen zu ermöglichen:

Anstatt diese Zusammenstellungen, eine jede an ihren Ort, im Contexte meiner Schrift selbst einzuschalten, schien es den Vorzug zu verdienen, sie insgesamt in gegenwärtiger Folge auf einer Tafel darzustellen, weil, was in den verschiedenen Abschnitten erörtert wird, itzo dem Blicke wieder in einer Figur anspricht.¹²

12 Runge: »Vorbericht«. In: ders.: *Farben-Kugel* (s. Anm. 1), unpag.

110 Damit irritierende Faktoren bei der Betrachtung einer Figur auch wirklich beseitigt sind, schlug Runge ferner eine Abdeckung der unmittelbar benachbarten Farbflächen vor. »Das Störende aber«, so äußerte Runge, »was aus der Zusammenstellung des Ganzen für die Betrachtung eines einzelnen Effectes entstehen muß, wird dadurch gehoben, daß die Tafel nicht angeheftet ist, und man das Buch selbst dazu anwenden kann, die störenden Zusammenstellungen zuzudecken.«¹³ Runge ließ demnach weder die Figuren einzeln auf der entsprechenden Textseite abdrucken, noch die Tafeln ins Buch einbinden, um den aktiven Umgang mit den farbigen Feldern zu gewährleisten. Runge's Angaben lassen darauf schließen, dass er die Farbflächen als Wahrnehmungsobjekte auffasste und den Rezipienten so zu einer tätigen Auseinandersetzung mit denselben aufforderte.¹⁴

In welcher Weise sich der Betrachter mit den Farbzusammenstellungen konkret beschäftigen sollte, lässt sich aus einigen Bemerkungen des neun Seiten umfassenden »Anhangs« deduzieren. Wie bereits aus dem Titel *Ein Versuch, die sinnlichen Eindrücke aus den Zusammenstellungen verschiedener Farben, mit dem vorhin entwickelten Schema zu reimen* hervorgeht, dienten Runge die Farbflächen der Tafel zur Erzeugung von »sinnlichen Eindrücken«.¹⁵ Großen Wert legte er auf die Wirkung des »Farbeneindrucks an und für sich«, welche in der Betrachtung jeder einzelnen Figur generiert wird.¹⁶ Der Farbeindruck sollte sich in einer möglichst großen Intensität artikulieren. Zur näheren Umschreibung der von ihm intendierten Perzeptionsform gebrauchte Runge den Ausdruck »Effect«.¹⁷ Die Intention seiner Farbzusammenstellungen war durchaus, den Rezipient die Stärke oder Eindringlichkeit der »Effecte etwas lebhafter empfinden« zu lassen.¹⁸ Die Evokation einer

¹³ Runge: »Vorbericht«. In: ders.: *Farben-Kugel* (s. Anm. 1), unpag.

¹⁴ Nach Matile: *Die Farbenlehre Philipp Otto Runge's* (s. Anm. 3), S. 186, hat Runge verschiedene Experimente mit Farben durchgeführt. So beschäftigte er sich über einen gewissen Zeitraum mit der optischen Mischung von Farben mittels Farbkreiseln.

¹⁵ Runge: »Vorbericht«. In: ders.: *Farben-Kugel* (s. Anm. 1), unpag.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

›Empfindung‹ als sinnliches Erlebnis stand für Runge demnach 111 bei der Betrachtung der farbigen Felder im Mittelpunkt. Analog dazu inaugurierte Runge den Ausdruck ›Wirkung‹ und differenzierte, wie bereits erwähnt, zwischen einer »harmonischen«, »disharmonischen« und »monotonen« Wirkung.¹⁹ Das Wort ›Wirkung‹ impliziert im Allgemeinen eine Veränderung aufgrund der Gegenwart eines in irgendeiner Weise charakterisierten Objekts, wobei zwischen einer äußeren und einer inneren Wirkung unterschieden werden kann. Während die ›äußere Wirkung‹ als Tätigkeit oder Aktion eines Individuums unmittelbar erfahren wird, wird die ›innere Wirkung‹ dem Subjekt nur durch die Regelmäßigkeit eines Geschehens oder die Spezifik einer Erfahrung als Symptom einer Aktivität bewußt.²⁰

Indem Runge also von den ›sinnlichen Eindrücken‹ oder der sich möglichst »lebhaft« artikulierenden ›Wirkung‹ spricht, erweisen sich die Farbkombinationen auf der Tafel als Wahrnehmungsobjekte, mit denen der Rezipient in einen aktiven Austausch treten sollte. Daß sich sein Verständnis des Wahrnehmungsinstruments jedoch grundlegend von jenem der zeitgenössischen Naturforscher unterscheidet, ist im Folgenden anhand dreier Beispiele herauszuarbeiten.

2. Oblonge Farbflächen in der zeitgenössischen Farbenlehre

Um 1770 gab der englische Insektenforscher Moses Harris das Buch *The Natural System of Colours* heraus.²¹ Dort publizierte der Wis-

19 Vgl. die Überschriften der Figuren 1-7 und 14-16 der Tafel Runge in Abb. 1.

20 Vgl. Rudolf Eisler: *Handwörterbuch der Philosophie*. Berlin 1913, S. 773, s. v. »Wirken«.

21 Moses Harris: *The Natural System of Colours, wherein is displayed the regular and beautiful order and arising from the three primitives, red, blue, and yellow, the manner in which each colour is formed, and its composition, the dependance they have on each other, and by their harmonious connections are produced the taints, or colours, of every object in the creation, and those teints, those numerous as 660, are all comprised in thirty three treams, only*. O. O. u. o. J. [um 1770]; vgl. auch: Charles Parkhurst/Robert L. Feller: »›Who Invented the Color Wheel?‹«. In: *Color Research and Application* 7 (1982), S. 217-230; Werner Spillmann: »Color Systems«. In: Harold Linton (Hg.): *Color Consulting*. New York 1992, S. 169-183.

112 senschaftler ein Farbschema bestehend aus sechs längsrechteckigen Streifen, die er als Repräsentation eines Kernpunkts seines farbtheoretischen Konzepts einsetzte (Abb. 2).²² Wie bereits aus dem Titel seines Werkes hervorgeht, rekurriert Harris' Farbenlehre auf die Natur. Ungewöhnlich ist, dass Harris nicht einen einzelnen umfassenden Farbenkreis, sondern zwei sich ergänzende Farbenkreissysteme »Prismatic« und »Compound« entwickelte. Der prismatische Farbenkreis basiert bei ihm auf den »Grundfarben« Gelb, Rot und Blau, der gemischte Farbenkreis hingegen auf Orange, Grün und Violett. Harris' Konzept der Verknüpfung von Natur und Farbe kommt nun in der Analogie zwischen Pigment und Pflanzenreich zum Tragen, die Harris mit Hilfe des aus sechs Farbstreifen bestehenden Schemas veranschaulichte: Rot = Zinnober und wilder Klatschmohn, Gelb = Königsgelb und Butter- oder Sumpfdotterblume, Blau = Ultramarin und Kornblume. Diese Gruppe umfasste für ihn die prismatischen Farben, bzw. die »Primitives«. Bei den gemischten Farben stellte er ebenfalls eine Kombination aus Pigmenten und Blumenfarben her. Dem auf die Natur bezogenen Konzept konsequent folgend brachte er die Farbtöne also direkt mit Farben der Flora in Verbindung. Nach seinen Aussagen nahm er diese Differenzierung vor, um der Vielfalt der Natur gerecht zu werden.²³

In einer anderen Weise setzte Johann Ignaz Schiffermüller farbige Längsrechtecke in seinem *Versuch eines Farbensystems* von 1772 ein.²⁴ Der Wiener Insektenforscher, der in Henrik Steffens' der *Farben-Kugel* beigefügtem Aufsatz erwähnt wird,²⁵ betrachtete Blau, Rot und Gelb als »Hauptfarben«. Diese gehören in seine Kategorie der »ersten Ordnung« und zeichnen sich für ihn durch eine be-

22 Die Publikation war bei den zeitgenössischen Malern durchaus bekannt. Harris widmete sein Buch Sir Joshua Reynolds. Dass sich Maler tatsächlich für die Farbenlehre von Harris interessierten, belegt die Konsultation der Schrift durch William Turner. Zu Turners Beschäftigung mit Harris' *Natural System of Colours* vgl. John Gage: *Colour in Turner. Poetry and Truth*. London 1969.

23 Vgl. Verena M. Schindler: »Moses Harris (1731-1785). The Natural System of Colours, um 1770«. In: Werner Spillmann (Hg.): *Farbsysteme 1611-2007. Farbdokumente in der Sammlung Werner Spillmann*. Basel 2009, S. 20-23, hier: S. 20.

24 Johann Ignaz Schiffermüller: *Versuch eines Farbensystems*. Weyer 1772.

25 Henrik Steffens: »Ueber die Bedeutung der Farben in der Natur«. In: Runge: *Farben-Kugel* (s. Anm. 1), S. 29-60, hier: S. 35.

sonders »lebhaft und glänzende« Erscheinungsweise aus. Die Farben »zweiter Ordnung« bilden Schiffermüller zufolge die braunen und grauen Farben. Werden diese mit den drei Grundfarben gemischt, so ergeben sich für ihn matte, trübe und glanzlose Farbtöne. Für uns ist von Belang, dass Schiffermüller Tafeln mit oblongen Farbflächen entwickelte, die erste Ansätze eines Farbenatlasses aufweisen. Die Tafeln zeigen je eine der »Hauptfarben« Blau, Rot und Gelb tabellarisch in drei Kolonnen von *a* bis *c* (Abb. 3). Beispielsweise entspricht der Buchstabe *a* einem ins Violett und *c* einem ins Meergrün tendierenden Blau. Hingegen sei Kolonne *b* nach Schiffermüller separat zu betrachten, denn die Farben würden hier zwischen Feuerblau und einem silbrig changierenden Blau variieren. Ferner wies Schiffermüller darauf hin, dass die Versalien *A* bis *M* am linken Rand zwölf »Grade« zwischen den oberen aufgehellten Tönen und den dunkleren unten bezeichnen. Mit dieser Systematik intendierte Schiffermüller eine Ordnung der »ersten oder höchsten« mit den »letzten und niedrigsten« Farben. Die Abstufungen erzeugten für ihn »fast unmerkliche Übergänge«, die auch die entfernten Farbtöne miteinander in Beziehung setzen.²⁶

Ein weiterer Typus der längsrechteckigen Farbstreifen, der den oblongen Farbflächen Runges verhältnismäßig nahe kommt, findet sich in der 1803 erschienenen Publikation *Esthétique de la toilette ou du beau dans la toilette* von Friedrich Gotthelf Baumgärtner und Ernst Müller, die 1806 in deutscher Sprache herausgegeben worden ist.²⁷ Bemerkenswert sind hier die auf sechs Seiten wiedergegebenen Farbzusammenstellungen mit je zwei oder drei Farben in einem mit horizontalen Streifen aufgeteilten Quadrat (Abb. 4). Insgesamt präsentiert das Buch 72 Farbenpaare und 36 Kombinationen mit drei Farben, wobei zwischen harmonischen und disharmonischen Verbindungen differenziert wird. Den Verfassern ging es um eine Dar-

²⁶ Vgl. John Gage: *Colour and Culture, Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. London 1993, S. 170; Verena M. Schindler: »Johann Ignaz Schiffermüller (1777-1806). Versuch eines Farbensystems 1772«. In: Spillmann (Hg.): *Farbsysteme 1611-2007* (s. Anm. 23), S. 28–31, hier: S. 28.

²⁷ Adam Friedrich Gotthelf Baumgärtner/Johann Ernst Friedrich Müller: *Esthétique de la toilette ou du beau dans la toilette*. Leipzig 1803; dies.: *Versuch einer Ästhetik der Toilette oder Winke für Damen sich nach den Grundregeln der Malerei geschmackvoll zu kleiden*. Leipzig o. J. [1806].

114 stellung der Farbenharmonie für die Kleidung und Schminke der Frauen bei Gesellschaftsanlässen. Die Frauen, so empfahlen Baumgärtner und Müller, sollten sich im Vornherein überlegen, welchen Eindruck ihre Garderobe und ihr Teint im Kerzenlicht des Salons sowie im Zusammenhang mit der Innendekoration und den Möbeln hervorrufen werde. Zur Erläuterung der Gesetzmäßigkeiten der Farbenharmonie präsentierten die Verfasser zwei Farbenkreise. Bestehend aus zwölf Teilen zeigt der eine Farbenkreis im Zentrum ein gleichseitiges Dreieck, dessen Spitzen jeweils auf Farben ausgerichtet sind, aus deren Mischung den Verfassern zufolge jeweils annähernd Schwarz resultiere. Aus diesem Grund sollte von einer Kombination dieser Farbtöne abgesehen werden. Dagegen entstünden harmonische Verbindungen, wenn Farben der sich gegenüber liegenden Schenkel miteinander kombiniert würden. Beachtung verdient außerdem der zweite zwölfteilige Farbenkreis, der einen zusätzlichen Farbenring mit getönten Grauwerten umfängt, die jeweils auf der Mischung des Farbtons im Hauptkreis mit seiner Gegenfarbe basieren. Bei Verwendung solcher unbunter Farben sollte nach Baumgärtner und Müller auf Kombinationen möglichst weit auseinander liegender Farbenpaare zurückgegriffen werden. Je mehr eine Farbe zu Schwarz oder Weiß tendiere, so konstatierten die Verfasser, desto eher könne sie mit einer starkbunten Farbe verknüpft werden. Um eine passende Farbkombination auszuwählen, ist nach Baumgärtner und Müller eine gewisse Übung notwendig. Die sechs Tafeln mit den längsrechteckigen Farbfeldern sollten direkte Hinweise auf harmonische und disharmonische Farbkombinationen liefern.²⁸

Wie die Gegenüberstellung der oblongen Farbflächen Runges mit strukturell vergleichbaren Figuren in Farbenlehren der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeigt, dienten entsprechende Farbabbildungen im Wesentlichen zur Repräsentation bestimmter fartheoretischer Vorstellungen oder der Auswahl von harmonischen

²⁸ Zur Farbenlehre Baumgärtners und Müllers vgl. Schwarz: *Die Lehren von der Farbenharmonie* (s. Anm. 4), S. 224 f.; Stefanie Wettstein: »Friedrich Gotthelf Baumgärtner (1759-1843)/Ernst Müller (1764-1826). Esthétique ou du beau dans la toilette 1803«. In: Spillmann (Hg.): *Farbsysteme 1611-2007* (s. Anm. 23), S. 34–35, hier: S. 34.

Farbkombinationen. In Moses Harris' und Johann Ignaz Schiffermüllers farbtheoretischen Ausführungen erhält die Wahrnehmung der Farben selbst keine nennenswerte Beachtung. Auch sind die von ihnen entwickelten rechteckigen Farabbildungen nicht auf den sinnlichen Eindruck ausgerichtet. In ihrer Konzeption stand die Repräsentation einer farbtheoretischen Auffassung und nicht die vom Betrachtenden gewonnene Erfahrung im Vordergrund. Das Gleiche gilt für die farbtheoretischen Darlegungen Baumgärtners und Müllers, deren auf die rationale Erfassung ausgerichtete Farbsystematik sich auch auf die Gestaltung der Farbtafeln auswirkte: Die Farbstreifen wurden dicht nebeneinander angeordnet, wodurch keine separate Betrachtung der Kombinationen möglich ist. Im Gegensatz dazu forderte Runge den Rezipienten explizit dazu auf, vor dem Blick auf eine »Farb-Zusammenstellung« die benachbarten Figuren abzudecken. Der Farbakkoord sollte sich ohne Störung entfalten. Runge konzipierte damit farbige Wahrnehmungsinstrumente, die für die zeitgenössische Literatur der Farbenlehre äußerst ungewöhnlich waren. 115

3. Runges »Praktik« und Goethes *Optik*

Mehrere Indizien sprechen dafür, dass sich Runge in der Konzeption der in Rede stehenden Farbtafel an den schwarzweißen und buntfarbigen Tafeln der frühen farbtheoretischen Schriften Goethes von 1791 und 1792 orientierte. Goethe schuf für das erste Stück der *Beyträge zur Optik* von 1791 ein Kartenspiel, welches den Rezipienten zu einer aktiven Auseinandersetzung mit der von ihm entwickelten Farbprogrammatisierung aufforderte (Abb. 5). Tatsächlich veröffentlichte Goethe mit seinem chromatischen Kartenspiel als Erster schwarzweiße und farbige Figuren, die explizit zur selbständigen sinnlichen Wahrnehmung des Rezipienten fungieren sollten; ein Umstand, dessen Tragweite nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Zwar wurden zur Erforschung der physiologischen Wirkung der Farbe bereits von zahlreichen Wissenschaftlern in Experimenten farbige Flächen als Wahrnehmungsinstrumente verwendet. Beispielsweise schilderte George Louis Buffon in seinem

Entelechie der Farbe

116 1743 edierten Aufsatz *Sur les couleurs accidentelles* Versuche mit farbigem Papier auf weißen Untergrund. Aber der französische Physiker druckte die Farbflächen in seinen Publikationen nicht ab.²⁹ Insgesamt existiert kein Hinweis, dass Farbfelder, die ausdrücklich als Wahrnehmungsinstrumente fungieren sollten, bereits vor Goethes *Beyträgen zur Optik* von 1791/92 veröffentlicht worden sind.

Dass Runge Goethes *Beyträge zur Optik* kannte, kann als gesichert gelten. In einem Brief an Goethe vom 19. April 1808 erwähnt Runge, dass er die erste farbtheoretische Publikation des Dichters gründlich studiert habe.³⁰ Ferner weist Henrik Steffens in der Erläuterung möglicher Einflüsse anderer Farbenlehren auf Runges Publikation auch auf Goethes *Beyträge zur Optik* hin, wenn er ihren Einfluss auch herunterspielt: »Aus keiner der bekannten Ansichten der Farben ist diese entstanden, und selbst Goethe's Beyträge, die zwar durch sie sehr bestätigt werden, haben nur geringen Antheil an der Richtung seiner Betrachtung.«³¹ Steffens räumte Goethes aus zwei Teilen bestehender Schrift also immerhin einen »geringen Antheil« an Runges Arbeit ein. Somit kann angenommen werden, dass Runges Publikation zumindest teilweise von Goethe angeregt worden ist. Runge dürfte Goethe als Autorität in jeder Hinsicht anerkannt haben. 1803 stattete er dem Dichter in Weimar bekanntlich mehrere Besuch ab. Über das erste Zusammentreffen am 15. November berichtete Runge in einem Brief an Pauline Bassenge: »[E]r gefällt mir sehr, muss ich sagen, er kam mir gleich entgegen und fragte was ich machte und arbeitete.«³² Am 17. und 18. November

29 Zu George Louis Buffon vgl. Jacques Roger: *Un philosophe au Jardin du Roi*. Paris 1989.

30 Brief Philipp Otto Runges an Goethe vom 19.04.1808; zit. nach Matile: *Die Farbenlehre Philipp Otto Runges* (s. Anm. 3), S. 224; vgl. auch *Philipp Otto Runges Briefwechsel mit Goethe*. Hg. v. Hellmuth Freiherr von Maltzahn. Weimar 1940, S. 83.

31 Steffens: »Ueber die Bedeutung der Farben in der Natur« (s. Anm. 35), S. 35.

32 Brief Philipp Otto Runges an Pauline Bassenge vom 16.11.1803, zit. nach Matile: *Die Farbenlehre Philipp Otto Runges* (s. Anm. 3), S. 139. Ferner äußerte Runge (ebd.) zur Begegnung mit Goethe: »[W]ir haben so die Präludien mit einander gemacht, ich schein ihm doch zu gefallen, er wolte mich einige mahl versuchen, mich durch eine derbe Anrede und seyn starkes Ansehen aus den Zusammenhang zu bringen, ich blieb aber darin und werde es wils Gott auch, ich habe ihn aber wieder grad angesehen und das was ich meine ihn so grade gesagt, daß er es wohl

war Runge gemeinsam mit Ludwig Tieck zum Lunch eingeladen. 117
 Möglicherweise wurde dabei auch über Fragen der Farbenlehre gesprochen.³³ Zweieinhalb Jahre vergingen, bis der Maler wieder Verbindung mit Goethe aufnahm. Von nun an standen sie in einem verhältnismäßig engen Kontakt. In einem am 26. April 1806 verfassten Brief an Goethe kommt Runge erneut auf das gemeinsame Thema zu sprechen: »Am meisten hat es mich gefreut, daß sie künftig Ihr Augenmerk mehr auf die Farben richten wollen, und ich hoffte, Ihnen schon lange von dieser Seite mich nähern zu können.«³⁴ Tatsächlich wünschte Runge, Genaueres von Goethe über seine farbtheoretische Arbeit zu erfahren und berichtete ihm freimütig von der Beschäftigung mit der *Farben-Kugel*. Der Dichter hält sich jedoch bedeckt. Als Goethe das Manuskript der *Farben-Kugel* anlässlich der bevorstehenden Drucklegung durch Steffens übermittelt bekam, tröstete er ihn in einem Brief vom 18. Oktober 1809: »So wie ich meine Arbeit durch die Ihre hie und da suppliert finde, so werden Sie auch sich wieder durch mich gefördert sehen, und es muß sich alsdann eine lebhaftere Kommunikation eröffnen.«³⁵ Aus welchem Grund Goethe gegenüber Runge nicht auf seine farbtheoretischen Überlegungen einging, ist unklar.

sah, wie sehr es mein Ernst und mein ist, nicht von mir selbst mein, sondern von Gott, dem Alle dinge sind, er hatte keine Zeit, sein Wagen stand vor der Thür und doch sagte er: ich kann nicht davon kommen, es ist ein starker und hartneckiger Mann, gegen den ich wie ein Kind stehe, dass ohn Waffen ist und doch fürchte ich mich nicht, auf welcher Seite er steht, neben oder gegen mir«.

33 In einen am 21. November 1803 verfassten Brief an Pauline Bassenge bemerkte Runge nur: »[B]ey Göthe waren wir den letzten Mittag noch recht vergnügt, er unterhielt sich nach Tischen noch sehr lange mit mir, fragte mich in mancher hinsicht über meine Ansichten wie ich von seinen dortigen Anstalten dächte und sagte mir wie sie gemeint seyn, gab mir denn auch in allen wie ich meine Sachen einrichtete grossen Beyfall.« Brief Philipp Otto Runge an Pauline Bassenge vom 21.11.1803, zit. nach Matile: *Die Farbenlehre Philipp Otto Runge* (s. Anm. 3), S. 140; vgl. auch Philipp Otto Runge: *Briefe in der Urfassung*. Hg. v. Karl Friedrich Degener. Berlin 1940, S. 150.

34 Brief Philipp Otto Runge an Goethe vom 26.04.1806, zit. nach Heinz Matile: *Die Farbenlehre Philipp Otto Runge* (s. Anm. 3), S. 140; vgl. auch *Philipp Otto Runge Briefwechsel mit Goethe* (s. Anm. 30), S. 36.

35 Brief Goethes an Philipp Otto Runge vom 18.10.1806, zit. nach Matile: *Die Farbenlehre Philipp Otto Runge* (s. Anm. 3), S. 219; vgl. auch *Philipp Otto Runge Briefwechsel mit Goethe* (s. Anm. 30), S. 99.

118 Matile nimmt an, dass Goethe sich über die *Farbenlehre* nicht schriftlich äußern wollte.³⁶

Im Hinblick auf eine mögliche Rezeption der *Beyträge* Goethes durch Runge ist eine Äußerung des Dichters über die *Farben-Kugel* von besonderem Interesse. Im Dankesbrief, welchen er anlässlich der Zusendung des *Farbenkugel*-Manuskripts am 7. Oktober 1809 verfasste, merkt er an, dass Runges Schrift nichts enthalte, »was sich nicht an die meinige anschlüsse, was nicht in das von mir Vorgetragene auf eine oder die andere Weise eingriffe.«³⁷ Goethes Annotationen sind wohl überlegt. Beinahe penibel betonte er, daß Runges *Farben-Kugel* seinen eigenen Studien folge und in verschiedenen Aspekten an seinen Darlegungen ansetze. Worin er die Parallelen erkannte, blieb im Dunkeln. Auffällig ist, dass er Runges Manuskript eine nur eingeschränkte Eigenständigkeit zubilligte. In gewisser Weise erweckt die Formulierung: »was sich nicht an die meinige anschlüsse« den Eindruck, als würde Goethe einen Anteil an der Entstehung der *Farben-Kugel* für sich beanspruchen. Worum es sich dabei handelte, dürfte Runge selbst in einem Brief an Goethe angedeutet haben. »Ich möchte nicht gerne,« so schrieb Runge am 19. April 1808, »dass Sie mich hierin missverstünden, und glaube nämlich schon in ihrer Optik die Spur dessen entdeckt zu haben, was ich im allgemeinen ahnde und worauf ich in Hinsicht der Praktik einen noch grössern Wert lege wie auf das Resultat meiner Ansicht.«³⁸ Runge gestand demnach Goethe, dass er in den *Beyträgen zur Optik* einen wichtigen Gesichtspunkt seiner eigenen Auseinandersetzung mit der Farbe »entdeckt« habe: nämlich die »Prak-

³⁶ Nach Matile wird diese Annahme durch Goethes Aufforderung bestätigt, Runge möge doch auf einige Zeit nach Weimar kommen. Matile verweist hierbei auf ein Schreiben Goethes an Runge vom 23. Juli 1808, in welchem es heißt: »Können Sie sich einrichten, dass Sie, vom nächsten Oktober an, oder später, einige Monate bey uns zubringen, so würde es uns und Ihnen gewiss erfreulich und nützlich seyn. Denn über die Punkte, die uns beide interessiren, muss man sich mündlich verständigen.« Brief Goethes an Philipp Otto Runge vom 23.07.1808, zit. nach Matile: *Die Farbenlehre Philipp Otto Runges* (s. Anm. 3), S. 221.

³⁷ Brief Goethes an Philipp Otto Runge vom 18.10.1806, zit. nach Matile: *Die Farbenlehre Philipp Otto Runges* (s. Anm. 3), S. 219; vgl. auch *Philipp Otto Runges Briefwechsel mit Goethe* (s. Anm. 30), S. 99.

³⁸ Brief Philipp Otto Runges an Goethe vom 19.04.1808, zit. nach Matile: *Die Farbenlehre Philipp Otto Runges* (s. Anm. 3), S. 224.

119
 tik«, das heißt die aktive Auseinandersetzung mit den Phänomenen der Farbe. Dieser räumte er einen größeren Stellenwert ein, als seiner farbtheoretischen Position. Runge erkannte, dass es in Goethes *Beyträgen zur Optik* auf die selbsttätige Auseinandersetzung mit der Farbe ankommt und nicht auf das theoretische Konzept. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Runge bei der Erwähnung der »Praktik« das chromatische Kartenspiel Goethes im Sinn hatte. Die spielerische Verinnerlichung von Farbphänomenen, die unbeschwerter Beschäftigung mit den farbigen Erscheinungen anhand der von Goethe entwickelten Spielkarten dürfte an Runge nicht spurlos vorüber gegangen sein.³⁹

4. Runges viereckige Farbfelder als Wahrnehmungsinstrumente. Goethes »Foliotafel« von 1792

Für die Gestaltung der oblongen Farbflächen wird jedoch weniger das chromatische Kartenspiel als vielmehr die große Tafel des *Zweiten Stückes* der *Beyträge zur Optik* von 1792 relevant gewesen sein. Während Goethe für die Spielkarten hauptsächlich schwarze und weiße Flächen vorsah, entwickelte er für das zweite Stück der *Beyträge* eine Tafel mit buntfarbigen Flächen in der Größe von 55,2 x 38,3 cm. Goethe verlieh der Tafel, die er später in seiner Schrift *Konfession des Verfassers* als »Foliotafel« bezeichnet hat,⁴⁰ eine besondere Gestalt (Abb. 6 u. 7).⁴¹ Die eine Seite der Tafel zeigt Stu-

39 Zum Aspekt des Spiels in Goethes chromatischem Kartenspiel vgl. Robin Rehm: »>Colorum varietas<. Goethes Farbenlehre und das Spiel«. In: *Ludica, annali di storia e civiltà del gioco* 13/14 (2007/2008), S. 87–98.

40 Johann Wolfgang Goethe: »Konfession des Verfassers«; zit. nach *Goethes Farbenlehre*. Hg. u. eingel. v. Hans Wohlbold. Jena o. J. [1928], S. 471–489, hier: S. 486.

41 Die farbtheoretischen und inhaltlichen Implikationen sowie die wissenschaftsgeschichtlichen Voraussetzungen der großen Tafel sind weitgehend unerforscht. Bisher existieren allein die 1928 vorgenommenen Untersuchungen Julius Schusters anlässlich der Reedition des ersten und zweiten Stückes der *Beyträge zur Optik* des Vereins des Berliner Bibliophilen Abends. Bis 1928 war kein Original der »Foliotafel« bekannt, so dass verschiedene Bibliographen und Goetheforscher die Auffassung vertraten, dass die Foliotafel entgegen der Angaben Goethes nie herausgegeben worden ist. 1928 erhielt Schuster jedoch die Nachricht von zwei Exemplaren: eine im Privatbesitz und die andere in der Württembergischen Landesbibliothek Stutt-

120 fungen von Weiß über mehrere Grautöne bis Schwarz jeweils auf weißem und schwarzem Grund. Neben den insgesamt sechs grauen Quadraten sind zusätzlich vier Quadrate in Dunkelrot, Orange, Lindgrün und Hellblau auf der Grenzlinie der weißen und schwarzen Grundfläche aufgezogen. Die andere Tafelseite besteht ebenfalls aus einer weißen und einer schwarzen Grundfläche mit Quadraten paarweise in Rot/Blau, Weiß/Blau und Rot/Schwarz. Am Übergang zwischen der schwarzen und weißen Grundfläche ruht ein oranges, gelbes, mittelblaues sowie dunkelblaues Quadrat. Goethe äußerte über die Foliotafel: »Die zu diesem Stück bestimmte Tafel wird ohne weitere Anleitung dem Beobachter die Bequemlichkeit verschaffen, diese Versuche unter allen Umständen anzustellen.«⁴² Wie die Spielkarten des ersten Stückes der *Beyträge* sollte auch die Foliotafel durch ein Prisma betrachtet werden. Während bei den Karten allein schwarze und weiße Flächen unter Beobachtung standen, hatte sich die Aufmerksamkeit des Rezipienten nun auch auf graue und farbige Felder zu richten. Zur Betrachtung der grauen konstatierte Goethe: »Gegenwärtig wiederholen wir jene Versuche mit grauen Flächen und finden abermals die Wirkung des bekannten Gesetzes.«⁴³ Goethe spielt hier auf den Umstand an, dass sich auch bei farbigen Feldern, die sich von helleren oder

gart. Ob sich jene im Privatbesitz erhalten hat, ist nicht bekannt. Schuster vermutet, dass die Tafel aufgrund von Versandschwierigkeiten eine nur sehr geringe Verbreitung gefunden hat. Mit dieser Annahme bezieht er sich auf eine Bemerkung Goethes. »Denn diese Tafel«, so äußert Goethe in der »Konfession des Verfassers«, »vielmehr noch als die Karten, war unbequem zu packen und zu versenden, so dass selbst einige aufmerksam gewordene Liebhaber sich beklagten, die Beiträge nebst dem Apparat durch den Buchhandel nicht erhalten zu können.« Johann Wolfgang Goethe: »Konfession des Verfassers«, zit. nach Johann Wolfgang Goethe: *Große Tafel zu der Beyträge zur Optik zweytem Stück 1792*. Originalgetreu mit einer historischen Skizze hg. v. Julius Schuster [Beilage zu der Sonderausgabe der Foliotafel]. Berlin 1928, S. 3. Überraschender Weise befindet sich auch in Goethes Nachlass kein Exemplar der Foliotafel. Auch Schusters dem Original weitgehend entsprechende, sehr sorgfältig ausgeführte Edition der Foliotafel von 1928, von der offenbar 160 Stück nach der Vorlage des Exemplars in der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart für die Mitglieder des Berliner Bibliophilen Abends angefertigt worden sind, ist eine Rarität. Gegenwärtig sind mir nur zwei Exemplare bekannt.

42 Johann Wolfgang Goethe: *Beiträge zur Optik*. 1. u. 2. Stück. Weimar 1791 u. 1792 (Reprint Berlin 1928), S. 11, § 100.

43 Ebd., S. 9, § 93.

dunkleren Flächen absetzen, analoge Farbphänomene aufspüren 121
lassen. Das Repertoire der Erscheinungen ist Goethe zufolge jedoch
komplexer, da die sich farbig zeigenden Ränder nun mit den Farb-
feldern korrespondieren:

Man nehme die beyliegende Tafel horizontal vor sich, und betrachte das rothe und blaue Viereck auf schwarzem Grunde neben einander, auf die gewöhnliche Weise durchs Prisma: so werden, da beyde Farben heller sind als der Grund, an beyden, sowohl oben als unten, gleich farbige Ränder und Strahlungen entstehen; nur werden sie dem Auge des Beobachters nicht gleich deutlich erscheinen.⁴⁴

Formale Analogien lassen eine Rezeption der Foliotafel Goethes durch Runge vermuten. So kann erstens das Herstellungsmaterial der Farbfelder, zweitens die Größe der Tafeln und drittens die Größe der Farbfelder der Rungeschen Tafel mit jener des zweiten Stücks der *Beiträge* Goethes verglichen werden.

Goethe ließ die Foliotafel aus weißem, schwarzem, grauem und farbigem Papier anfertigen. Zunächst wurde ein stabiler Karton vollständig mit weißem Papier bezogen. Anschließend erfolgte eine Abdeckung beider Seiten zur Hälfte mit schwarzem Papier. Damit waren die Grundflächen vorbereitet, auf welche nun die weißen, schwarzen, grauen und farbigen Felder montiert wurden. Während in den Publikationen von Moses Harris, Johann Ignaz Schiffermüller sowie Friedrich Gotthelf Baumgärtner und Ernst Müller die Farbtafeln mit Tusche und Gouache koloriert wurden,⁴⁵ sah Runge gefärbtes Papier für die Herstellung der Farbflächen vor, welches er – wie Goethe – auf eine Trägerfläche aufziehen ließ.⁴⁶ Auch besteht

44 Goethe: *Beiträge zur Optik* (s. Anm. 42), S. 13 f., § 104.

45 Zum Verfahren der Handkolorierung in wissenschaftlichen Publikationen des 18. Jahrhunderts vgl. Kärin Nickelsen: »The challenge of colour. Eighteenth-century botanists and the hand-colouring of illustrations«. In: *Annals of science* 63 (2006) 1, S. 3–23; zur technischen Entwicklung farbiger Abbildungen in den Publikationen des 18. Jahrhunderts vgl. Steven K. Shevell: *The Science of color*. Oxford 2003, S. 6–8.

46 Runge gab ferner an, dass die sinnliche Wirkung der oblongen Farbfelder mittels bestimmter farbiger Textilien gesteigert werden könne: »Bey den Farben-Zusammenstellungen auf der anderen Tafel, sind mit Vorbedacht lauter undurchsichtige

122 eine gewisse Ähnlichkeit in der Tafelgröße. Goethes Foliotafel misst, wie bereits erwähnt, 55,2 x 38,3 cm, Runges Falttafel 45,3 x 30,7 cm. Die Tafeln der anderen genannten Autoren weisen dagegen Oktavformate auf. Ferner sind die Abmessungen der Farbfelder nebeneinander zu stellen. Die einfarbigen Quadrate rangierten zwischen 4 und 6 cm (Abb. 6).⁴⁷ Ein oblonges Farbfeld Runges misst 4,8 x 2,5 cm. Anzumerken ist, dass sich in Goethes Nachlass der Stiftung Weimarer Klassik eine kleine Tafel im Spielkartenformat mit den Maßen 5,8 x 10,1 cm befindet, die ein rotes und ein blaues Farbfeld miteinander kombiniert (Abb. 8).⁴⁸ Über die Funktion der Karte wurde bislang noch nicht gehandelt.⁴⁹ Vermutlich ist sie im Zusammenhang mit Goethes Foliotafel entstanden. Formal weist sie eine große Nähe zu den Rungeschen Farbschemata auf (Abb. 9). Da Farbflächen mit der Funktion eines Wahrnehmungsinstruments in den farbtheoretischen Publikationen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts nicht belegt sind, kann aufgrund der strukturellen Parallelen eine Rezeption der Goetheschen Farbtafel durch Runge hypothetisch angenommen werden.

Der wohl wichtigste Bezugspunkt ist jedoch in Runges Verwendung der Tafel als Wahrnehmungsinstrument zu erkennen. Diese praktische Verwendung entsprechender Figuren war neuartig. Erst

oder Deckfarben angewandt, wenn man selbige gleich auf andere Weise brillanter hätte haben können; es sollte vom Unterschied des Materials ganz abgesehen, und bloß das Verhältnis des Farbeindrucks an und für sich in Betracht gezogen werden, dieses konnte nicht so abgesondert statt finden, wenn die Verschiedenartigkeit des Materials mit in Collision getreten wäre. Will man jedoch die Effecte etwas lebhafter empfinden, so könnte man statt des gefärbten Taffent- oder Atlasbänder wählen.« Vgl. Runge: »Vorbericht«. In: ders.: *Farben-Kugel* (s. Anm. 1), unpag. Goethe machte in seiner Farbenlehre vergleichbare Angaben und empfahl zur Erzeugung von intensiven Farbeindrücken ein »kleines Stück lebhaft farbigen Papiers, oder seidnen Zeuges« zu fixieren. Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Zur Farbenlehre*. Tübingen 1810 (Reprint 1979), S. 19, § 49.

47 Beispielsweise besitzt ein einfarbiges Viereck der von Goethe paarweise angeordneten Quadrate eine Größe von 6 cm.

48 Vgl. die Maßangaben im *Corpus der Goethezeichnungen*. Bd. V A, Nr. 1–390: *Die Zeichnungen zur Farbenlehre*. Bearb. v. Rupprecht Matthaei. Leipzig 1963, S. 31.

49 Die Karte wurde in einem Experimentierkasten zu Goethes Farbenlehre reproduziert. Vgl. Gisela Maul/Ulrich Giersch (Hg.): *Goethes Experimente zu Licht und Farbe*. Nachdr. des optischen Kartenspiels mit 27 Karten sowie von Goethes Privatexemplar der Beiträge zur Optik. Weimar 2007.

im Laufe des 19. Jahrhunderts setzen sich schwarze, graue, weiße und farbige Flächen als Wahrnehmungsinstrumente in der Farbenlehre, der physiologischen Optik und der Psychologie allgemein durch. 123

5. Von den »zufälligen Farben« Buffons zu Goethes »geforderten Farben«

Einleitend wurde bereits darauf hingewiesen, dass Runge bei der Erläuterung seiner »Farbzusammenstellungen« stets den Begriff des »Contrastes« gebrauchte.⁵⁰ Nach Runge sollten die einzelnen Farbflächen »sinnliche Eindrücke«⁵¹ evozieren, beziehungsweise das »Verhältnis des Farbeindrucks an und für sich«⁵² bei der Betrachtung möglichst umfassend zu Geltung bringen. Ein zentraler Begriff, mit dessen Hilfe Runge die Erzeugung eines sinnlichen Eindrucks durch die farbigen Felder seiner Tafel erfasste, ist der Terminus des »Farbenkontrasts«. So weist er bereits im ersten Satz des Anhangs darauf hin, dass »Farben auf einer Fläche neben einander« angeordnet »die allerlebhaftesten Contraste bilden werden«.⁵³ Um Runges Begriff des »Farbenkontrasts« zu kontextualisieren, ist eine Erläuterung des Terminus in der Farbenlehre des 18. und frühen 19. Jahrhunderts notwendig.⁵⁴

In den farbtheoretischen Publikationen des 18. Jahrhunderts war der Ausdruck »Farbenkontrast« noch nicht geläufig. Stattdessen wurde von den »zufälligen Farben« bzw. »Scheinfarben« ge-

50 Vgl. auf der Tafel Runges die Legenden der Figuren 1–3, 11–13 und 14–16.

51 Runge: »Vorbericht«. In: ders.: *Farben-Kugel* (s. Anm. 1), unpag.

52 Ebd.

53 Runge: *Farben-Kugel* (s. Anm. 1), S. 19.

54 Die Geschichte des Begriffs des Farbenkontrasts zwischen 1740 und 1850 hat der Verfasser an einem anderen Ort dargestellt. Vgl. Robin Rehm: »Man unterscheidet zweierlei Farbenkontraste, den instantanen und den nachwirkenden.« Zum Kontext einiger farbtheoretischer Bemerkungen Gottfried Sempers im *Stil* von 1860«. In: *Sudhoffs Archiv. Zeitschrift für Wissenschaftsgeschichte* 94 (2010) 2, S. 157–177. Zum kontemporären Begriff des Farbenkontrasts siehe auch Schwarz: *Die Lehren von der Farbenharmonie* (s. Anm. 4), S. 141–228; zur erweiterten Signifikanz des Terminus vgl. Robin Rehm: »Kontrast und Wissen. Kasimir Malewitschs suprematistische Formenmotive und die Wissenschaft«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 54 (2009) 1, S. 65–98.

124 sprochen. Erst mit der allmählichen Zunahme an spezifischen Erkenntnissen in der physiologischen Optik gewannen die vielfältigen Erscheinungsweisen des ›Farbenkontrasts‹ in der Farbenlehre der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an Relevanz und wurden im Zusammenhang mit Nachbildern, farbigen Schatten, Kontraststeigerungen sowie der Farbmischung in den Augen näher ergründet.⁵⁵

Der französische Physiker George Louis Buffon war einer der ersten, der das Phänomen des ›Farbenkontrasts‹ empirisch explorierte. In seinem 1743 edierten Aufsatz *Sur les couleurs accidentelles*, der 1747 im *Hamburgischen Magazin* in deutscher Sprache erschien, stellte Buffon Experimente vor, die er mit Hilfe von farbigem Papier auf weißem Untergrund durchführte.⁵⁶ Das farbige Papier fungierte gemeinsam mit dem weißen Fond folglich als Wahrnehmungsinstrument. Zwar beobachtete Buffon, dass beim Anblick eines roten Vierecks auf weißem Untergrund farbige Nachbilder in den Augen evoziert werden, aber er bezeichnete die in den Augen erzeugten Nachbilder noch nicht als Kontrastfarben, sondern als ›zufällige Farben‹.⁵⁷ Der Begriff implizierte drei, für den damaligen Rezipienten autoritative Inhalte. Einerseits grenzte der Terminus die subjektiven Farberscheinungen des Auges von den mit dem Prisma erzeugten Farben ab. Andererseits brachte er ihre Abhängigkeit von dem auf das Auge treffenden farbigen Licht zum Ausdruck.⁵⁸ Dass das Attribut ›zufällig‹ darüber hinaus eine gewisse Abwertung der subjektiven Farbphänomene gegenüber den mit einem Prisma erzeugten ›natürlichen‹ Farben enthielt, lag offenbar in Buffons Absicht. Die Herabsetzung der Farberscheinungen des Auges gegenüber den prismatischen Farben hängt mit

55 Zur Geschichte des Begriffs des Farbenkontrasts vgl. Schwarz: *Die Lehren von der Farbenharmonie* (s. Anm. 4), S. 141–228.

56 Georges Louis Leclerc Comte de Buffon: »Sur les couleurs accidentelles«. In: *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences* (15. November 1743); ders.: »Abhandlung von den zufälligen Farben«. In: *Hamburgisches Magazin* 1 (1747), S. 425–441; zu Buffon und der Farbenlehre seiner Zeit vgl. Ulrike Boskamp: »Prismatische Augen, gemischte Sensation. Farbensehen und Farbendruck in Frankreich um 1750«. In: Werner Busch (Hg.): *Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und 19. Jahrhundert*. München 2008, S. 57–76, hier: S. 67.

57 Buffon: »Abhandlung von den zufälligen Farben« (s. Anm. 56), S. 433.

58 Ebd.

Buffons Orientierung an Isaac Newtons Farbenlehre zusammen. 125

Zwar hatte Newton bereits die okulare Erzeugung der Farben in seinen Untersuchungen berücksichtigt, aber Buffon, der sich in seinem Aufsatz mehrfach auf den englischen Physiker bezieht, blieb es vorbehalten, verschiedene Beobachtungen über die in den Augen evozierten farbigen Nachbilder zu präsentieren. Die Beobachtungen, die er dabei vornahm, resümierte Buffon wie folgt:

Das natürliche *Rothe* erzeugt das zufällige *Grün*, das *Gelbe* bringt *Blau*, das *Grüne* *Purpur*, das *Blaue* *Roth*, das *Schwarze* *Weiß* und das *Weisse* *Schwarz* hervor. Diese zufälligen Farben befinden sich nur in dem angegriffenen Auge, denn ein anderes sieht sie nicht.⁵⁹

Buffons Verdienst war es, die erste umfassendere Darstellung jener Farbphänomene vorgelegt zu haben, die später als Kontrast- bzw. Komplementärfarben bekannt geworden sind. Eine Systematik der in den Augen erzeugten Farben hatte er indes nicht erstellt.⁶⁰

Die Untersuchungen Buffons wurden 1765 von dem jesuitischen Mathematiker und Naturwissenschaftler Karl Scherffer in der *Abhandlung von den zufälligen Farben* fortgesetzt. Wie bereits aus dem Titel hervorgeht, griff Scherffer Buffons Bezeichnung der >zufälligen Farben< auf, verwendete jedoch zusätzlich den damals geläufigen Terminus der >Scheinfarben<.⁶¹ In der Folgezeit konzentrierten sich die Wissenschaftler zunehmend auf die physiologischen Voraussetzungen des >Farbenkontrasts<. So setzte sich der englische Arzt und Naturwissenschaftler Robert Waring Darwin, im Unterschied zu Buffon und Scherffer, mit der Funktionsweise des Augenapparats bei der Entstehung des >Farbenkontrasts< näher auseinander.⁶²

59 Buffon: »Abhandlung von den zufälligen Farben« (s. Anm. 56), S. 433 (Hervorhebungen in der Vorlage).

60 Zu Buffons Untersuchungen der >couleurs accidentelles< vgl. Schwarz: *Die Lehren von der Farbenharmonie* (s. Anm. 4), S. 143.

61 Karl Scherffer: *Abhandlung von den zufälligen Farben*. Weyer 1765, S. 12.

62 Robert Waring Darwin: »New Experiments on the Ocular Spectra of Light and Colours«. In: *Philosophical Transactions of the Royal Society of London* 76 (1786), S. 313–348. Darwins Beitrag erschien drei Jahre später in deutscher Sprache: Robert Waring Darwin: »Neue Versuche über die Spektra vom Licht und Farben im Auge«. In: *Magazin für die Naturgeschichte des Menschen* 2 (1789), 1. Stück, S. 86–138.

126 Die Tatsache, dass jede Farbe in den Augen eine bestimmte Gegenfarbe evoziert, wurde erstmals 1802 von dem französischen Mineralogen, Physiker, Chemiker und Politiker Jean Henri Hassenfratz in einer Studie über farbige Schatten mit dem Terminus der ›Komplementärfarbe‹ (franz. ›couleur complémentaire‹) begrifflich erfaßt.⁶³ Der Ausdruck ›komplementär‹ stammt von den lateinischen Wörtern »plenus« und »comple« bzw. »complementum« ab und bedeutet im Allgemeinen Erfüllung oder Ergänzung.⁶⁴ Goethe hat den Terminus der ›Komplementärfarben‹ in seiner 1810 edierten *Farbenlehre* nicht gebraucht. Weniger überraschend ist es, dass Goethe auch nicht auf Buffons Bezeichnung der farbigen Nachbilder als ›zufällige Farben‹ zurückgriff. Stattdessen entwickelte er eine eigenständige Terminologie zur Bezeichnung der in den Augen evozierten Gegenfarben und schuf dafür den Ausdruck ›geforderte Farben‹.⁶⁵ Gelegentlich sprach er ferner von den ›entgegengesetzten Farben‹⁶⁶ oder von ›correspondirenden Farben‹.⁶⁷

Möglicherweise manifestiert sich in Goethes Ignorieren zeitgenössischer Termini eine Opposition gegenüber der im 18. Jahrhundert von zahlreichen Autoren favorisierten Farbenlehre Newtons.⁶⁸ Indem Goethe von den ›geforderten‹ Farben sprach, dürfte er sich gegen den 1743 von Buffon eingeführten und 1765 von Scherffer aufgegriffenen Ausdruck der ›zufälligen Farben‹ und die damit zusammenhängende Deklassifikation der physiologischen Farben wenden. Wie oben erwähnt, implizierte die Bezeichnung ›zufällige Farben‹ eine Unterordnung der physiologischen Farben gegenüber Newtons physikalischen Spektralfarben. Im Unterschied dazu

63 Vgl. Rupprecht Matthaei: »Complementäre Farben. Zur Geschichte und Kritik eines Begriffs«. In: *Neue Hefte zur Morphologie* 4 (1962), S. 69–99, hier: S. 74 f.

64 *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*. Ausgearb. von Karl Ernst Georg. Basel 1962, S. 124, s. v. »comple«, S. 457, s. v. »plenus«.

65 Goethe: *Zur Farbenlehre* (s. Anm. 46), S. 22, S. 24 f., S. 27, §§ 54, 56, 59, 62.

66 Ebd., S. 22 f., § 54, 56.

67 Ebd., S. 23, § 56.

68 Zu Goethes Ablehnung der Newtonschen Farbenlehre vgl. Albrecht Schöne: *Goethes Farbentheologie*. München 1987; Dennis L. Sepper: *Goethe contra Newton. Polemics and the project for a new science of color*. New York/Melburne 1988; Hentschel: »Verengte Sichtweise« (s. Anm. 2), S. 78–89.

machte Goethes Begriff der ›geforderten Farben‹ auf die Bedeutung der von den Augen evozierten Gegenfarben aufmerksam. Seine Begriffskorrektur wies den Farben der Netzhaut einen gegenüber den Spektralfarben angemessenen Rang zu. »Diese Phänomene«, so bewertete Goethe die physiologischen Farben, 127

sind von der größten Wichtigkeit, indem sie uns auf die Gesetze des Sehens hindeuten, und zu künftiger Betrachtung der Farben eine nothwendige Vorbereitung sind. Das Auge verlangt dabey ganz eigentlich Totalität und schließt in sich selbst den Farbenkreis ab.⁶⁹

6. »Kräfte, welche einander entgegenstehen«. Runge und der Farbenkontrast

In Runges farbtheoretischen Darlegungen kommt weder die Bezeichnung der ›zufälligen Farben‹, noch jene der ›geforderten Farben‹ vor. Zur sprachlichen Erfassung des durch den Anblick zweier oder mehrerer Farbtöne hervorgerufenen Sinneseindrucks griff er stattdessen auf den Terminus des ›Farbenkontrasts‹ zurück, der sich Ende des 18. Jahrhunderts in der Farbenlehre etablierte. Wie bereits expliziert, suchte Robert Waring Darwin mit Hilfe des Kontrastbegriffs das Phänomen der Farbenerzeugung im Auge und seine Prinzipien zu erfassen. Ob sich Runge an Darwin oder anderen Wissenschaftlern orientierte, ist an dieser Stelle nicht festzustellen. Soweit gesagt werden kann, steht die in den 1780er Jahren erfolgende Einführung des Kontrastbegriffs in die Farbenlehre in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der zunehmenden Erforschung der physiologischen Voraussetzungen der Farbentstehung im Auge. Dass diese Thematik neuartig war, bestätigen Goethes Äußerungen im Paragraph 2 des didaktischen Teils der *Farbenlehre* von 1810. »Also heißen sie«, so merkte Goethe mit kritischem Unterton an, »*colores adventicii* nach Boyle, *imaginarii* und *phantastici* nach Rizetti, nach Buffon *couleurs accidentielles*, nach Scherffer Scheinfarben; Augentäuschungen und Gesichtsbetrug nach mehreren, nach Hamberger *vitia fugitiva*, nach

69 Goethe: *Zur Farbenlehre* (s. Anm. 46), S. 26, § 60.

128 Darwin *ocular spectra*.⁷⁰ Für ihn handelt es sich bei den im Auge erzeugten Farben durchaus nicht um Sinnestäuschungen oder pathologische Erscheinungen. Aus diesem Grunde legte er großen Wert auf eine die eigentliche Voraussetzung der Farbenentstehung betreffende Bezeichnung: »Wir haben sie physiologische genannt, weil sie dem gesunden Auge angehören, weil wir sie als nothwendige Bedingungen des Sehens betrachten, auf dessen lebendiges Wechselwirken in sich selbst und nach außen sie hindeuten.«⁷¹

Im Unterschied zu Goethe äußerte sich Runge nicht über die physiologischen Voraussetzungen der Farben. Auch die physikalische Herleitung der Farben durch das Prisma bleibt bei ihm unerwähnt. Stattdessen konzentrierte sich Runge allein auf die Aufstellung einer in der Malerei anwendbaren Farbenlehre, in welcher er dem »Contrast« eine signifikante Position zuweist. Wichtigstes Prinzip seines farbtheoretischen Konzepts stellt die »Vermischung farben-der Materialien«, also der Farbstoffe selbst, dar.⁷² Runge entwickelte demnach ausgehend von den Belangen des Malers einen Zugang zu einer Ordnung der Farben. An dieser Stelle soll auf Runges komplexe Farbenordnung nur so weit eingegangen werden, wie für das Verständnis seines Kontrastbegriffs erforderlich ist. In jenem Brief vom 3. Juli 1806, den Goethe in seiner *Farbenlehre* abdruckte, erläuterte er sein Vorgehen:

Da ich Ihnen hier aber keine unumstößlichen Beweise vorlegen kann, weil diese auf eine vollständige Erfahrung begründet sein müssen, so bitte ich nur, daß Sie auf Ihr eignes Gefühl sich reduzieren möchten, um zu verstehen, wie ich meinte, daß ein Maler mit keinen andern Elementen zu tun hätte als mit denen, die sie hier angegeben finden.⁷³

Runge ordnete – wie Goethe – die drei Farben »Gelb, Rot und Blau« in einem »Zirkel« an und positionierte dazwischen die Far-

⁷⁰ Goethe: *Zur Farbenlehre* (s. Anm. 46), S. 1, § 2 (Hervorhebungen in der Vorlage).

⁷¹ Ebd., S. 2, § 3.

⁷² Runge: *Farben-Kugel* (s. Anm. 1), S. 1.

⁷³ Brief Philipp Otto Runges an Goethe vom 06.07.1806, abgedruckt in: *Goethes Farbenlehre* (s. Anm. 40), S. 438; zu Runges Brief an Goethe vgl. Matile: *Die Farbenlehre Philipp Otto Runges* (s. Anm. 3), S. 219 f.

ben Orange, Violett und Grün als die »drei Übergänge«.⁷⁴ In 129
Bezug auf den Kontrastbegriff war für ihn wichtig, dass die in einer
bestimmten Weise miteinander kombinierten Farben des »Zir-
kels« unterschiedliche Kontrastarten bilden. Runge sprach hier
von einem »directen harmonischen Contrast« und meinte damit
die sinnliche Wirkung der heute als Komplementärfarben bekann-
ten Farbenpaare Blau/Orange, Gelb/Violett und Rot/Grün.⁷⁵
Demgegenüber lag für ihn bei der Kombination der Farben Orange,
Grün und Violett ein »indirecter harmonischer Contrast« vor.⁷⁶

Hauptziel seiner Bemühungen war zunächst, die im Farbenkreis
»einander entgegenstehenden« oder »entgegengesetzten Farben«
malereitheoretisch zu fundieren.⁷⁷ Werden diese auf der Tafel ne-
beneinander positioniert, so evozieren sie für ihn – und dies ist das
entscheidende Merkmal seines Kontrastbegriffs – einen Sinnesein-
druck. Runge fokussierte damit ausdrücklich auf die Fähigkeit des
Auges, auf Farbreize mit gefühlsbetonen Empfindungen zu reagieren.
Dieses Grundmerkmal seines Kontrastbegriffs fasste er sprachlich prä-
zise, indem er an verschiedenen Textstellen den Kontrast stets mit der
Eigenschaft der Lebhaftigkeit, beziehungsweise der Vitalität ver-
knüpfte. So war für ihn die Zusammenstellung zweier oder mehrerer
Farben von einem »allerlebhaftesten Contraste« oder einem »leb-
haften und harmonischen Contrast« gekennzeichnet.⁷⁸ Den hohen
Grad an Agilität pronuncierte Runge ferner in seiner Rede von »der
schönsten Lebhaftigkeit der Farbe«.⁷⁹ Es ist aufschlussreich, dass er
die »Lebhaftigkeit« – die in der Verbindung von bestimmten Farb-
tönen hervorgerufen wird – als »Kraft« definierte. Für ihn sind »alle
einander auf derselben gerade gegenüber liegenden Farben, als Kräfte
anzunehmen [...], welche einander entgegenstehen«.⁸⁰ Runge führte

74 Brief Philipp Runge an Goethe vom 06.07.1806 (s. Anm. 75).

75 Runge: *Farben-Kugel* (s. Anm. 1), S. 26.

76 Vgl. die Bildüberschriften der Figuren 11–13 auf Runge's Faltafel (Abb. 1).

77 Runge: *Farben-Kugel* (s. Anm. 1), S. 26; zur Geschichte des Farbenkreises vgl.
Rupprecht Matthaei: *Zur Morphologie des Goetheschen Farbenkreises*. Köln/Graz
1958; Parkhurst/Feller: »Who Invented the Color Wheel?« (s. Anm. 21),
S. 217–230.

78 Runge: *Farben-Kugel* (s. Anm. 1), S. 19, S. 24.

79 Ebd., S. 20.

80 Ebd., S. 19.

130 hier eine signifikante Synthese durch: Indem er die »Lebhaftigkeit der Farbe« mit der »Kraft« verband, schloss er seine Überlegungen an das damals virulente Verständnis der Vitalität des Subjekts an.

7. Runges Entelechie der Farbe

Runges Verknüpfung der »Lebhaftigkeit der Farbe« mit der »Kraft« besitzt eine Parallele in der europäischen Denktradition und wird seit Aristoteles mit der Funktion der >Lebenskraft< (*vis vitalis*) verbunden. Angenommen wird hierbei eine spezifische Kraft des Individuums, die nicht aus mechanischen Kräften deduziert werden kann. Sie besitzt vielmehr, so die leitende Vorstellung, elementaren Charakter und bewirkt im Organismus die Erscheinung des Lebens selbst. In einer engen Beziehung dazu steht Aristoteles' Entelechiebegriff, der die Verwirklichung, die Vollendung des Potentiellen oder die Wirklichkeit (verstanden als ein durch die Wirksamkeit erreichter Vollendungszustand) bezeichnet. Für Aristoteles war die >Seele< die >erste Entelechie<, im Sinne einer lebendigen, aktiv gestaltenden Funktionskraft. Diese Art der Energie fasste der griechische Philosoph als Bestätigung der Entelechie auf. In der Entelechie des Leibes, die sich in der selbsttätigen Veränderung des Körpers äußert, artikuliert sich nach Aristoteles die Seele selbst.⁸¹

Im ausgehenden 18. Jahrhundert gewann der Ausdruck >Lebenskraft< als eine Ableitung des aristotelischen Entelechiebegriffs in der Naturwissenschaft und der Philosophie zunehmend an Bedeutung. Aufgrund der Einsicht, dass die virulente Maschinentheorie des Organischen, vertreten durch René Descartes und Julien Offray de Lamettrie, sowie die physikalischen und chemischen Gesetzmäßigkeiten zur Erklärung spezifischer Eigenschaften des menschlichen Körpers nicht ausreichen, etablierte sich ein eigenständiger, nicht mathematisch deduzierbarer Kraftbegriff. Die sich damals entwickelnde Lehre von der >Lebenskraft< beruht auf der

81 Zum aristotelischen Begriff der Lebenskraft und der Entelechie vgl. Uwe Arnold: *Die Entelechie. Systematik bei Platon und Aristoteles*. Oldenburg 1965, S. 158–170; Ingemar Düring: *Aristoteles. Darstellung und Interpretation seines Denkens*. Heidelberg 2005.

Einsicht, das organische Leben nur teilweise naturwissenschaftlich ableiten zu können.⁸² 1794 veröffentlichte Erasmus Darwin seine *Zoonomia, or the laws of organic life*.⁸³ Ferner stellte Lichtenbergs Schüler Joachim Dietrich Brandis in seinem 1795 edierten Buch *Versuch über die Lebenskraft* Überlegungen über das Verhältnis der ›Lebenskraft‹ zur Pathologie des menschlichen Körpers an.⁸⁴ Runge's Bemerkungen dürften jedoch nur bedingt im Kontext der zeitgenössischen Naturwissenschaft stehen. Von größerer Relevanz scheint für Runge's Verknüpfung der »Lebhaftigkeit der Farbe« mit der »Kraft« das damals in der Philosophie und Literatur virulente aristotelische Verständnis von der ›Lebenskraft‹ gewesen sein.

Goethe ist hier ein aussagekräftiger Bezugspunkt, nicht zuletzt deshalb, weil Runge mit dem Weimarer Dichter im Gedankenaustausch stand. Selbstverständlich war Goethe der Entelechiebegriff Aristoteles' bekannt.⁸⁵ In mehreren von Johann Peter Eckermann überlieferten Gesprächen äußerte sich Goethe über die vitalen Stärken verschiedener Persönlichkeiten und die ›Entelechie‹ als eine das Leben fördernde Kraft, wobei er insbesondere an Napoleon Bonaparte dachte. So bemerkte Goethe gegenüber Eckermann:

Jede Entelechie nämlich ist ein Stück Ewigkeit, und die paar Jahre, die sie mit dem irdischen Körper verbunden ist, machen sie nicht alt. – Ist diese Entelechie geringer Art, so wird sie während ihrer körperlichen Verdüsterung wenig Herrschaft ausüben, vielmehr wird der Körper vorherrschen, und wie er altert, wird sie ihn nicht halten und hindern. Ist aber

82 Eve-Marie Engels: »Lebenskraft«. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. v. Joachim Ritter u. a. Bd. 5. Basel 1980, Sp. 122–128, hier: Sp. 123.

83 Erasmus Darwin/Robert Waring Darwin: *Zoonomia, or the laws of organic life*. London 1794.

84 Joachim Dietrich Brandis: *Versuch über die Lebenskraft*. Hannover 1795. Brandis fragte nach der Bedeutung der im menschlichen Körper vorhandenen Energien für das Nervensystem, das Zellgewebe, die Ernährung, das Fieber, das Herz etc.

85 Zu Goethe und Aristoteles vgl. Karl Schlechta: *Goethe in seinem Verhältnis zu Aristoteles*. Frankfurt a. M. 1938; Gernot Böhme: »Goethes Farbenlehre als Paradigma einer Phänomenologie der Natur«. In: Alfred Schmidt/Klaus-Jürgen Grün (Hg.): *Durchgeistete Natur. Ihre Präsenz in Goethes Dichtung, Wissenschaft und Philosophie*. Frankfurt a. M. 2000, S. 33–40.

132 die Entelechie mächtiger Art, wie es bei allen genialen Naturen der Fall ist, so wird sie, bei ihrer belebenden Durchdringung des Körpers, nicht allein auf dessen Organisation kräftigend und veredelnd einwirken, sondern sie wird auch, bei ihrer geistigen Übermacht, ihr Vorrecht einer ewigen Jugend fortwährend geltend zu machen suchen. Daher kommt es denn, daß wir bei vorzüglich begabten Menschen, auch während ihres Alters, immer noch frische Epochen besonderer Produktivität wahrnehmen; es scheint bei ihnen immer einmal wieder eine temporäre Verjüngung einzutreten, und das ist es, was ich eine wiederholte Pubertät nennen möchte.⁸⁶

Dass eine entsprechende Kraft tatsächlich vorhanden ist, sieht Goethe im Charakter der jeweiligen Persönlichkeit begründet. »Die Hartnäckigkeit des Individuums«, so konstatierte er gegenüber Eckermann am 3. März 1830,

und daß der Mensch abschüttelt, was ihm nicht gemäß ist, [...] ist mir ein Beweis, daß so etwas existiere. [...] Leibnitz [...] hat ähnliche Gedanken über solche selbständige Wesen gehabt, und zwar, was wir mit dem Ausdruck Entelechie bezeichnen, nannte er Monaden.⁸⁷

Goethe fasste demnach die »Entelechie« als Verwirklichung eines im Subjekt angelegten Vermögens auf.

Der Entelechiebegriff umfasst noch eine weitere Ausprägung, nämlich das verwirklichende Moment an sich. Dieses Verständnis der »Entelechie« erscheint in unserem Zusammenhang von einiger Relevanz. In einem Aufsatzfragment Runge, welches wohl 1807 entstanden ist, äußert der Maler:

Es ist unmöglich, daß jemand so ein Stock seyn kann, dass er sich damit beschäftigt, Gegenstände durch Farbe und mit

86 Johann Wolfgang von Goethe im Gespräch mit Eckermann am 11.3.1828. In: Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823–1832*. Hg. v. Eduard Castle. Bd. 2. Tl. 3. Berlin/Leipzig u. a. o. J., S. 133; vgl. Goethes Äußerungen zum Begriff der »Entelechie« ebd., 1.9.1829, Bd. 1, T. 2, S. 295; 3.3.1830, Bd. 1, T. 2, S. 318.

87 Johann Wolfgang von Goethe im Gespräch mit Eckermann am 3.3.1830. Ebd., Bd. 1, T. 2, S. 318.

der Farbe darzustellen, und nicht gewahrt wird, dass es keine Materie wie ein Stein ist, oder wie Holz, woran man nur die Formen scheidet, sondern daß sie für sich eine Beweglichkeit und eine Naturkraft ist, die sich zur Form verhält, wie der Ton zum Wort; dass es eine Welt ist, die in sich ein Wunder von Leben verschlossen hält.⁸⁸

Indem Runge die Farbe als »eine Beweglichkeit und eine Naturkraft« bezeichnete, zielte er letzten Endes auf den unmittelbaren Moment des Farbenerlebnisses. Denn Runges Wendung macht allein Sinn, wenn sich die »Naturkraft« der Farbe direkt im Subjekt als »Lebenskraft« kundtut. Die »Beweglichkeit« der Farbe meint dann den Augenblick, in welchem sich die immaterielle Erscheinung »Farbe« im Individuum als Leben spendende Wirkung artikuliert.⁸⁹ Zwar differenzierte Runge nicht immer konsequent zwischen der Farbe als »Naturkraft« und ihrer Manifestation im Subjekt als »Lebenskraft«. Aber seine Aussagen tendierten stets dahin, den Vorgang des leiblichen Wirkens der Farbe im Subjekt zu erfassen.

Analog dazu verstand Runge die Farbe als »active Erscheinung«,⁹⁰ die sich insbesondere im »Contrast« als eine der Vitalität des Menschen entspringende »Kraft« manifestiert; eine Aussage, die einen Grundsatz der *Farbenlehre* Goethes variiert.⁹¹ Nicht die

88 Philipp Otto Runge: *Hinterlassene Schriften*. Hg. v. dessen ältestem Bruder, Faksimile der Ausgabe von 1840–41. Bd. 1. Göttingen 1965, S. 80.

89 Bemerkenswerterweise brachte auch Eckermann den Ausdruck »Beweglichkeit« mit der Entelechie in Verbindung. Eine weiterführende Untersuchung der Verwendung des Wortes könnte aufschlussreiche Resultate über das Verhältnis zwischen dem zeitgenössischen Begriff der »Lebenskraft« und Runges Wendung »Beweglichkeit der Farbe« liefern. Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, Gespräch mit Eckermann am 11.03.1828, in: Eckermann: *Gespräche mit Goethe* (s. Anm. 86), Bd. 2, T. 3, S. 133.

90 Runge: *Farben-Kugel* (s. Anm. 1), S. 25.

91 Im Zusammenhang mit der um 1800 zu beobachtenden Rezeption des Entelechiebegriffs ist anzumerken, dass Goethe im zweiten Band seiner *Farbenlehre* jene Ausführungen von Aristoteles wiedergibt, die der griechische Philosoph in seiner Schrift *De Coloribus* vorgetragen hat. Mehrfach tauchen darin Äußerungen auf, in denen Aristoteles auf den die Empfindungen animierenden Charakter der Farbe eingeht. In Goethes Übersetzung heißt es: »Die empfindbaren Dinge geben uns durch einen jeglichen Sinn eine Empfindung, und dieser durch dieselben in uns entstehende Zustand dauert nicht bloß, solange die Sinne eben tätig sind, sondern

134 ›Beweglichkeit‹ der Farbe als äußeres Phänomen, sondern den erlebten Vorgang als eigene, lebendige Aktivität des Subjekts: dieses Wahrnehmungsziel dürfte Runge mit der Nebeneinanderstellung unterschiedlicher Farben auf der Tafel anvisiert haben.

Bildnachweise

1, 2, 3, 9: Werner Spillmann (Hg.): *Farbsysteme 1611-2007. Farbdokumente in der Sammlung Werner Spillmann*. Basel 2009; 4: Andreas Schwarz: *Die Lehre von der Farbenharmonie*. Göttingen/Zürich 1999; 5, 6, 7, 8: Gisela Maul/Ulrich Giersch (Hg.): *Johann Wolfgang von Goethes Beiträge zur Optik und die Entwicklung der Farbenlehre*. Berlin 2007.

auch, wenn sie aufhören. Wenn wir anhaltend einer Sinnesempfindung uns hingeben und nun den Sinn auf einen andern Gegenstand übertragen, so begleitet ihn der erste Zustand mit hinüber, zum Exempel wenn man aus der Sonne ins Dunkle geht. Dann sieht man nichts wegen des in den Augen fortdauernden Lichteindrucks. Auch wenn wir auf eine Farbe, weiß oder grün, lange hingeschaut haben, so erscheint uns etwas dergleichen, wohin wir auch den Blick wenden mögen. Auch sobald wir in die Sonne, oder auf einen andern hellen Gegenstand gesehen haben und die Augen schließen, erscheint, wenn wir in der geraden Richtung, wohin wir sehen, beobachten, zuörderst etwas dergleichen an Farbe: dann verwandelt es sich in Rot, dann in Purpur, bis es zuletzt ins Schwarze übergeht und verschwindet.« Johann Wolfgang von Goethe: »Materialien zur Geschichte der Farbenlehre«. In: ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe*. Bd. 14: *Naturwissenschaftliche Schriften*. 2. Teil. Textkritisch durchges. u. komm. v. Dorothea Kuhn. München 1981, S. 7–169, hier: S. 28; vgl. Aristoteles: *De Coloribus*. Übers. u. erl. v. Georg Wöhrle. Darmstadt 1999, S. 11–24.

Robin Rehm

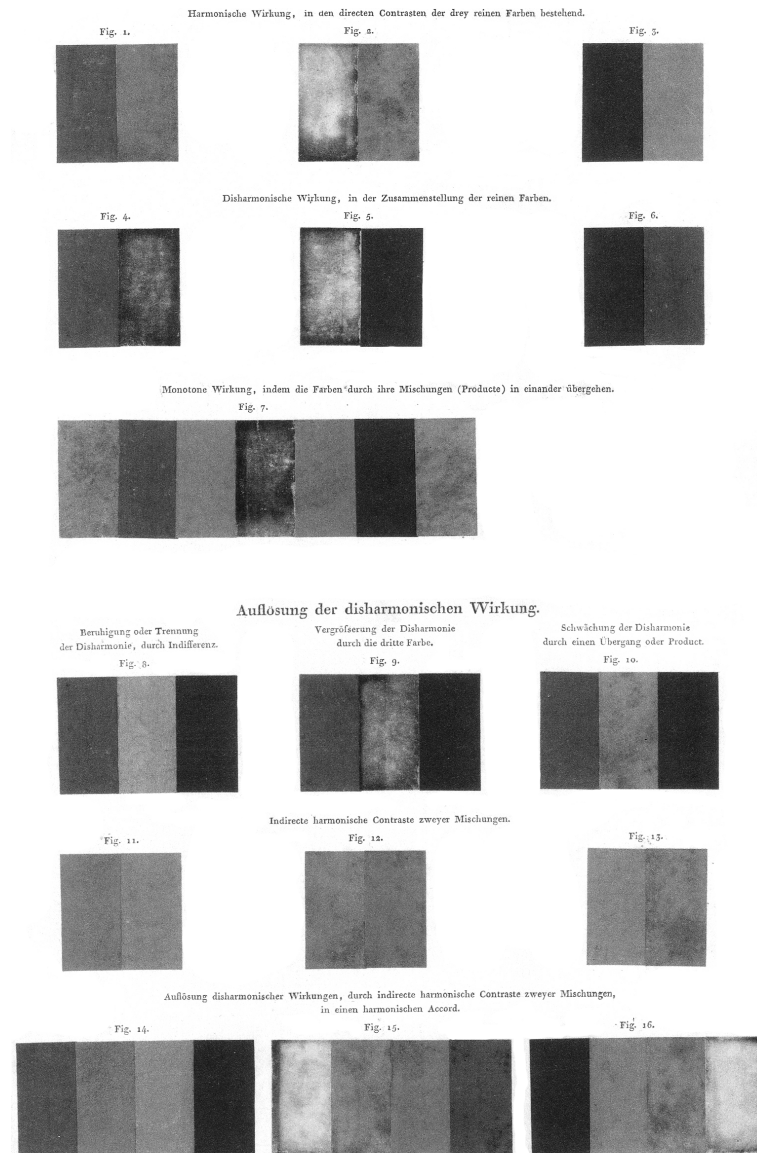


Abb. 1: Philipp Otto Runge, Farbtafel, Wahrnehmungsinstrument, farbiges Papier auf Karton, 45,3 x 30,7 cm, in: ders.: Farben-Kugel, 1810

Entelechie der Farbe







PRIMITIVES	{		Red—Vermillion, Wild-poppy.
			Yellow—Kings Yellow, Butter-flower, or Meadow-renunculus.
			Blue—Ultra Marine, Cornbottle-flower.
MEDIATES	{		Orange—Red Orpiment, Garden Marigold.
			Green—Sap-green, Leaves of the Lime-Tree.
			Purple—Hairy Sheeps-scabious, or the flower of the common Judas-Tree.

Abb. 2: Moses Harris, Farbtafel, in: ders.: The Natural System of Colours, 1770





































A			
B			
C			
D			
E			
F			
G			
H			
I			
K			
L			
M			

Abb. 3: Johann Ignaz Schiffermüller, Farbtafel, in: ders.: Versuch eines Farbensystems, 1772

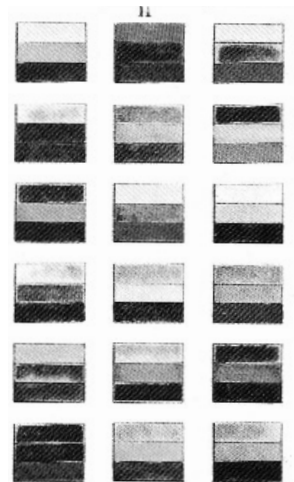


Abb. 4: Ernst Müller/Friedrich Gotthelf Baumgärtner, Farbtafel, in: dies.: Versuch einer Ästhetik, 1806

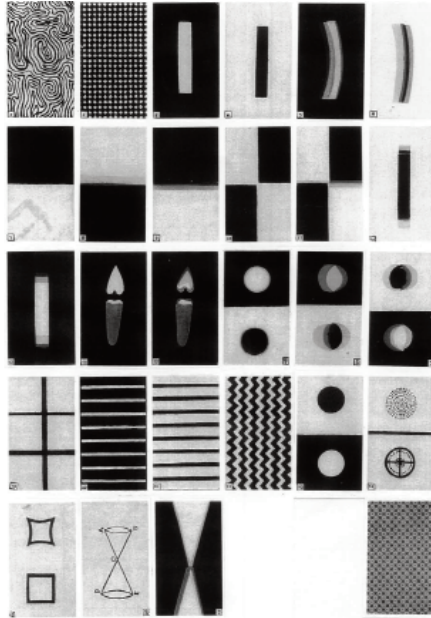


Abb. 5: Johann Wolfgang Goethe, chromatisches Kartenspiel, Kartengröße: 5,8 x 10,2 cm, in: ders.: *Beyträge zur Optik*, 1. Stück, 1791

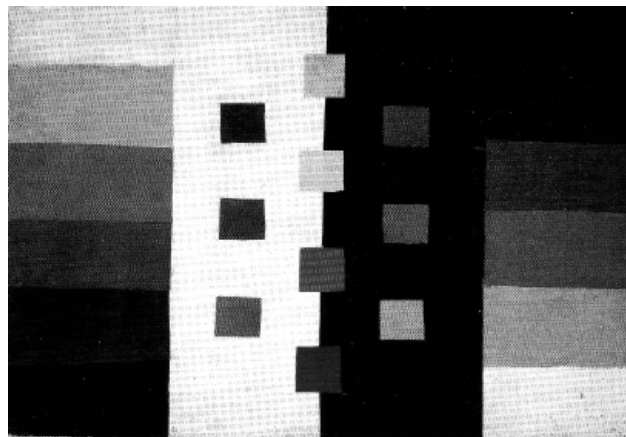


Abb. 6: Johann Wolfgang Goethe, Wahrnehmungsinstrument (verso), farbiges Papier auf Karton (55,2 x 38,3 cm), in: ders.: *Beyträge zur Optik*, 2. Stück, 1792

Entelechie der Farbe

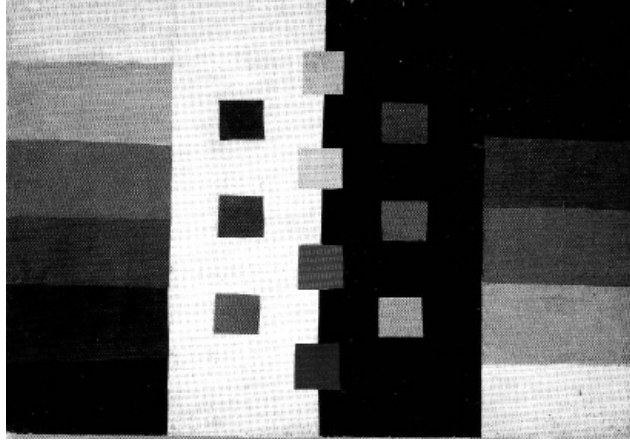


Abb. 7: Johann Wolfgang Goethe, Wahrnehmungsinstrument (recto), farbiges Papier auf Karton (55,2 x 38,3 cm), in: ders.: Beyträge zur Optik, 2. Stück, 1792

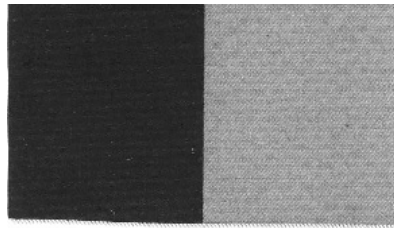


Abb. 8: Johann Wolfgang Goethe, Wahrnehmungsinstrument, farbiges Papier auf Karton, undatiert

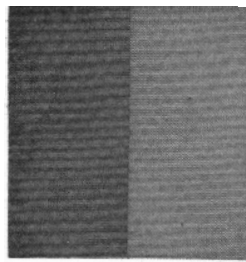


Abb. 9: Philipp Otto Runge, Farbtafel, Detail, in: ders.: Farben-Kugel, 1810